



UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

TRABAJO FIN DE ESTUDIOS

Título

Dos manifestaciones ideológicas del mito del Don Juan: Tirso y Zorrilla

Autor/es

VIOLETA REZOLA CARIÑANOS

Director/es

MIGUEL ANGEL MURO MUNILLA

Facultad

Facultad de Letras y de la Educación

Titulación

Grado en Lengua y Literatura Hispánica

Departamento

FILOLOGÍAS HISPÁNICA Y CLÁSICAS

Curso académico

2017-18



Dos manifestaciones ideológicas del mito del Don Juan: Tirso y Zorrilla, de
VIOLETA REZOLA CARIÑANOS
(publicada por la Universidad de La Rioja) se difunde bajo una Licencia Creative
Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported.
Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los
titulares del copyright.

TRABAJO FIN DE GRADO

Título

Dos manifestaciones ideológicas del mito del Don Juan: Tirso y Zorrilla

Autor

Violeta Rezola Cariñanos

Tutor/es

Miguel Ángel Muro Munilla

Grado

Grado en Lengua y Literatura Hispánica [603]

Facultad de Letras y de la Educación

V: B: 1
Miguel Ángel Muro
Tutor
Año académico
2017/18



UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA

RESUMEN

El nacimiento del mito del don Juan con *El Burlador de Sevilla* (atribuida a Tirso de Molina), supone la creación de uno de los mitos literarios más significativos y prolíficos dentro de nuestra propia nación y a nivel universal. Se sitúa así en el panorama literario español como un ave fénix, que renace como medio de expresión de los más angustiosos problemas sociales y personales a través de los siglos.

A lo largo de este trabajo, exploraremos las obras *El Burlador de Sevilla* y *Don Juan Tenorio*, con el objetivo de examinar la construcción de personajes y sus relaciones en el plano de la proyección socio-emocional, es decir, mostrando cómo estos ejemplifican ciertos símbolos y roles de comportamiento en las relaciones erótico-afectivas, ilustrando los ideales y problemáticas de ambas épocas.

ABSTRACT

The birth of the Don Juan myth with *El Burlador de Sevilla* (attributed to Tirso de Molina), entails the inception of one of the most emblematic and prolific literary myths of our own nation and on a global scale. With a phoenix-like placement in the Spanish literary panorama it is being reborn again and again throughout the centuries serving as a method of conveying the most distressing problems, socially and personally speaking.

During the present work, we will explore the plays *El burlador de Sevilla* and *Don Juan Tenorio*, with the objective of examining the character structure as well as their relations on the plane of socio-emotional projection that is, demonstrating how these elements give an example on certain symbols and behaviour roles in erotic-affective relationships, illustrating the ideals and predicaments of both of these eras.

Índice

1. Introducción	9
2. Metodología	11
3. El mito y sus elementos constituyentes	13
3. 1. Concepto de mito	13
3. 2. Bases del mito y evolución	16
4. El burlador de Sevilla	19
4. 1. Contexto cultural	19
4. 2. Análisis de los personajes	20
4. 2. 1. Don Juan	20
4. 2. 2. El grupo femenino	23
4. 2. 3. El comendador	25
4. 2. 4. Interpretación de las invariables	27
5. Don Juan Tenorio	29
5. 1. Contexto cultural	29
5. 2. Análisis de los personajes	31
5. 2. 1. Don Juan	31
5. 2. 2. El grupo femenino	33
5. 2. 3. El comendador	35
5. 4. 4. Interpretación de las invariables	36
6. Conclusiones	37
7. Bibliografía:	39

1. Introducción

“Tema eterno, propuesto a la reflexión y la fantasía; cantera de la cual cada uno arranca su estatua.” (Saenz-Alonso, 1969: p. 9)

En esta cita de Ortega y Gasset, podemos apreciar cómo el mito del Don Juan supone un notable hito literario, que se reinterpreta y evoluciona al permitir a cada autor realizar una reflexión personal sobre los diversos temas de los que trata. De este modo, el mito adquiere con cada versión nuevos matices sobre los problemas de diferentes épocas y sociedades, relacionados especialmente con conceptos universales como el amor, la seducción, la irreligiosidad, la ley, la libertad, el pecado o el sexo, entre otros.

En el presente trabajo nos acercaremos al mito del Don Juan a través de las obras *El burlador de Sevilla* y *Don Juan Tenorio*, con la pretensión de analizar la capacidad del mito para transmitir contenidos sustanciales propios de las sociedades en las que se crean. La construcción de los personajes y su significado servirán como base para este análisis. De este modo, obtendremos las bases para comprender la mentalidad española aplicada a diferentes aspectos de la moralidad y las relaciones socio-afectivas, ejemplificadas en estas figuras. En definitiva, el objetivo principal de este trabajo es el de estudiar cómo esta tradición literaria, aún tan vigente, ha representado a nuestra sociedad y nuestra forma de relacionarnos.

La estructura que va seguir este trabajo es la siguiente: en primer lugar, haremos un análisis dirigido a comprender por qué consideramos a esta figura un mito y los elementos que lo constituyen; en segundo lugar, trabajaremos con cada uno de los dramas mencionados individualmente, mediante un contexto introductorio -con su correspondiente argumento y autor- y un análisis de los personajes y sus vínculos. Finalmente, expondremos los resultados de la investigación en las conclusiones.

2. Metodología

Por supuesto, para realizar este trabajo fue imprescindible la lectura atenta y detallada de las obras que ocupan nuestro estudio: *El burlador de Sevilla* (2017) y *Don Juan Tenorio* (2016). Ambas suponen dramas notorios dentro de la tradición española de este mito, e ilustran los diferentes valores de cada época. Por lo tanto, fue necesario llevar a cabo un análisis de estas obras -tras la lectura inicial-, la organización de los resultados de este y una reflexión ante las conclusiones del estudio.

Tras haber decidido profundizar en el mito del Don Juan y su figura, era necesario acercarnos a las reflexiones de diferentes autores sobre el tema. Un estudio de notable valor es *Mito y literatura (Estudio comparado de Don Juan)* (1997), realizado por Carmen Becerra, que nos ilustra sobre la concepción del Don Juan como mito, así como de los cambios que ha ido sufriendo a lo largo del tiempo y su valor cultural.

Continuamos nuestra investigación a través de las obras de Mercedes Saenz-Alonso -*Don Juan y el donjuanismo* (1969)- y la de Edgardo Dobry -*Historia universal de Don Juan: creación y vigencia de un mito moderno*-, ambas de carácter ensayístico y con un interesante tratamiento de los diferentes aspectos del mito. También era importante acercarnos al contexto histórico y cultural en el que se sitúan las piezas teatrales a analizar, por lo que consulté el *Manual de historia de la literatura* de Lina Rodríguez Cacho (2009) – tomo 1 y 2-.

También, obtuvimos información en diferentes artículos de revistas literarias como: Álvaro Díez Astete, “¿Qué es el mito?”, Augusta Cornejo, “De la pasión al amor: la salvación o condena en *Don Juan Tenorio*.”, Ana Morilla Palacios, “El universo femenino en *El burlador de Sevilla* y en *Don Juan Tenorio*.” o Bertha Aceves Torres, “Una interpretación estructuralista de la Leyenda del Don Juan”, entre otros.

Tras la lectura de las obras expuestas anteriormente, obtuvimos unas ideas y reflexiones que han servido para desarrollar la información sobre nuestro sujeto de estudio, dispuesta

según los apartados del índice con el objetivo de ir esclareciendo nuestro objeto de estudio progresiva y coherentemente.

3. El mito y sus elementos constituyentes

El mito del Don Juan es uno de los más famosos dentro de la tradición española, debido a que ilustra a la perfección preocupaciones propias de nuestra sociedad y su evolución a lo largo del tiempo. Por lo tanto, tenemos que pararnos a considerar cómo afecta el hecho de que sea contemplado como un mito y qué significa esta denominación.

En este apartado veremos algunos de las teorías más conocidas sobre los mitos y consideraremos la posible inclusión del Don Juan en estas definiciones. Finalmente, haremos referencia a las bases que constituyen esta historia.

3. 1. Concepto de mito

La definición de “mito” ha ido mutando y adquiriendo nuevos matices abarcando diversas realidades culturales. Numerosos investigadores como etnólogos, antropólogos, filósofos o psicoanalistas se han planteado la delimitación de este concepto. Un ejemplo de esta preocupación la encontramos en Mircea Eliade (Becerra, 1997: p. 10): “¿Acaso es posible encontrar una definición “única” capaz de abarcar todos los tipos y funciones de los mitos en todas las sociedades arcaicas y tradicionales?”.

El contexto en el que nace la leyenda del Don Juan será de importancia para su consideración como mito. Así pues, hay que señalar que surge en la Edad Moderna, con un origen y una primera versión conocida (tema controvertido, como veremos en el apartado del autor de *El burlador de Sevilla*). Por ello, algunas de las definiciones de “mito” se alejarán de nuestro sujeto de estudio, como en el caso de Levi-Strauss o Mircea Eliade.

La teoría de Mircea Eliade propone la siguiente definición:

“Historia sagrada, relata un acontecimiento que ha tenido lugar en un tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los “comienzos” (...); cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia sea esa la realidad total, el Cosmos, o solamente de un fragmento, (...) un comportamiento

humano, una institución. Es pues siempre el relato de una creación” (Becerra, 1997: p. 11).

Así pues, como podemos apreciar nuestro mito de origen literario no quedaría incluido en este concepto, ya que no está ambientado en un “tiempo primordial”, ni es narrador de la creación de alguna nueva realidad.

Otro especialista de interés que ha reflexionado sobre las características relacionadas con el concepto de “mito” es Claude Levi-Strauss, quien limita el concepto a aquellas historias primitivas que pertenecen únicamente al ámbito oral, dado que los mitos escritos, han sido manipulados y corresponden a una “operación mental diferente”, independientemente de si son mitos anónimos o no. De esta forma, el autor está más centrado en el marco cultural y geográfico, alejándose de nuestro interés social (Becerra, 1997: p. 12).

El concepto de “mito” comienza a ampliar su significado en torno a los años treinta del siglo XX, debido principalmente a la influencia de psicoanalistas y mitólogos. Pasa a abarcar no solo las leyendas propias de pueblos primitivos sin escritura, sino también ciertos temas o personajes relevantes en la literatura.

Así pues, importantes psicoanalistas, como Freud y su discípulo Jung, también reflexionaron sobre el significado de mito, postulando importantes hipótesis en relación con el mismo (Díez Astete, 1983: p. 7). Por ejemplo, Freud desarrolló el concepto de “mitos endopsíquicos” referentes a conceptos como la inmortalidad o el más allá, que según él serían “representaciones internas de nuestra psicomitología”. También admitió los mitos como representaciones directas del inconsciente “a nivel de los pueblos”, análogamente a los sueños que se refieren al “nivel de individuos”. Por ejemplo, el caso del mito de Edipo representa de forma directa la relación inconsciente paterno-filial de amor-odio, presente en todos los pueblos. Jung, por su parte, llegó a estudiar el mito en profundidad, siendo una base fundamental en toda su obra, proponiendo la presencia de

un “inconsciente colectivo” en el que los llamados “arquetipos” -símbolos primigenios- se manifiestan en la vida consciente individual y/o social.

Otro ejemplo de la ampliación del concepto “mito” lo encontramos en los artículos de Philippe Sellier, quien divide en cinco grupos las realidades culturales consideradas mitos (Becerra, 1997: p. 23):

- Mitologías occidentales como la griega y la romana, o bien, historias propias de los textos bíblicos
- Historias míticas de nuevo nacimiento como Fausto o Don Juan
- Lugares míticos creados por escritores que han ido reapareciendo en otras obras de manera simbólica
- Mitos político-heroicos con referencia a figuras reales como César o Napoleón
- Mitos relacionados con historias o personajes secundarios de la Biblia

Estas agrupaciones se fundamentan en unas bases comunes: primero, originan cambios anímicos en el receptor, es decir, estimulan emocionalmente a los seres humanos; en segundo lugar, se estructuran de manera compleja en una organización cerrada y, finalmente, la mayoría muestra enfrentamientos del ser humano con lo sobrenatural, con el “más allá”. Podemos apreciar cómo los mitos literarios ya se incluyen en esta clasificación.

Otra definición en la que podemos incluir el mito del Don Juan es la creada por Ian Watt en *Mitos del individualismo moderno*, quien argumenta cómo don Juan, Fausto, don Quijote y Robinson Crusoe son mitos basándose en la siguiente definición: “una historia tradicional que es excepcional y muy ampliamente conocida en toda la cultura, que tiene la credibilidad de una creencia histórica o cuasi-histórica y que incorpora o simboliza algunos de los valores más elementales de la sociedad” (Dobry, 2017: p. 54).

En este sentido, no podemos olvidar la vinculación del mito del Don Juan a los héroes míticos del engaño -como Prometeo y Ulises y a los opositores de la tiranía divina -como

Satanás-. Además, el Don Juan está caracterizado también por el rasgo de “mujeriego”, dimensión que pervivirá a lo largo del tiempo y dejará la denominación “donjuán”.

En esta línea de pensamiento, tenemos también a J. Rousset, quien defiende que este mito se sustenta sobre ritos relacionados con el culto a los muertos, por lo que su base sobrenatural y sagrada queda representada en la figura del Convidado como presencia de la Muerte y el Más allá (Becerra, 1997: p. 26). Además, nos da otra de las claves de nuestro mito, y es que señala cómo pronto se liberó de su supuesto autor y texto original, para disfrutar de “una vida anónima, pasando de obra en obra y de autor en autor como si perteneciese a todos y a nadie” (Dobry, 2017: p. 55). De este modo, el concepto del mito queda ligado, no solo a la figura creada por Tirso de Molina, sino a cualquiera de las versiones conocidas escritas a partir de esta, pues, aunque este sea el drama fundacional, su acierto está en crear la base mítica que dará pie a este universal anti-héroe.

Podemos apreciar cómo la leyenda del Don Juan no solo es aceptada como mito por las definiciones más modernas, sino que, además, se puede relacionar con los mitos primigenios por su relación con los ritos funerarios, héroes míticos y por su anonimato honorario.

3. 2. Bases del mito y evolución

Habiendo aceptado la figura del Don Juan como mito, pasaremos a analizar en este apartado los elementos que lo constituyen como tal y cómo su movilidad es la clave por la cual va adquiriendo nuevos matices y rasgos.

Don Juan puede ser un canalla, un ateo, un seductor, un mentiroso, un ladrón, un ilustrado, pero siempre es el mismo, siempre es Don Juan. Si bien, *El burlador de Sevilla* es el drama fundacional aceptado, este no da la versión definitiva al mito, sienta unas bases, unas invariables, pero no es el final. Don Juan ha ido saltando de obra en obra, de autor en autor, precisamente, por su capacidad de adaptación, por su movilidad, obteniendo con cada cambio nuevas perspectivas y visiones de diferentes asuntos.

Podemos alejarnos perfectamente de la figura del Don Juan de Tirso de Molina, pues no es necesario para un estudio de esta figura regresar a la obra fundacional, situación curiosa en un hito literario, ya que, por ejemplo, no nos planteamos separar a don Quijote de Cervantes o a Hamlet de Shakespeare. Incluso en la nación que lo vio nacer es preferida la obra de Zorrilla. Debemos plantearnos cuál es la base real del mito para poder comprender cómo ha ido variando y lo que es más importante, cómo es posible que sea tan universal a pesar de los cambios que se han producido en la sociedad y en los individuos a lo largo del tiempo. Así pues, vamos a preguntarnos a continuación qué hace a una obra ser parte de esta tradición.

Dentro de las obras más importantes en la tradición del mito del Don Juan, podemos destacar las siguientes: *El Burlador de Sevilla* atribuida a Tirso de Molina, *Don Giovanni* de Mozart-Da Ponte, *Dom Juan ou le Festin de Pierre* de Molière, *Don Juan* de Lord Byron, *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla o el *Don Juan* de Hoffman, entre otros.

Jean Rousset en su trabajo *Le mythe de Don Juan* estima que los elementos invariantes del “escenario donjuanesco permanente” son los siguientes: el muerto, el grupo femenino y el héroe (Becerra, 1997: p. 35). Estas invariantes ya fueron mencionadas por Micheline Sauvage, quien las traduce además como “la seducción, la rebelión y la elección entre el tiempo y la eternidad” (Becerra, 1997: p. 36). Estos tres elementos nos proporcionan una base sólida con multiplicidad de variantes y posibilidades, gracias a las cuales se dan diversos procesos de remitificación y desmitificación.

Estos conceptos, según ilustra Carmen Becerra, se pueden definir de la siguiente manera: por un lado, “desmitificación” se refiere al “resultado de desposeer al mito de uno o más de los caracteres que hemos señalado como específicos, independientemente de que tal posesión vaya o no seguida de la atribución de otros rasgos que no posean carácter mítico”; por otro lado, “remitificación” supone la “restitución de aquellas notas esenciales de las que el mito había sido desprovisto, bien de la adjunción de nuevos rasgos que, no estando comprendidos entre los iniciales, proporcionan al personaje naturaleza mítica, aunque de otro signo, dando como resultado otro mito.” (Becerra, 1997, p. 25).

A la hora de estudiar las variaciones que se dan en el mito, debemos fijarnos en los rasgos señalados como invariables y comprobar los posibles cambios que se hayan dado -supongan, o no, una remitificación o desmitificación de la obra-. Por ejemplo, si tomamos como referencia el primero de los elementos -el Convidado o el Comendador- vemos que se relaciona con el segundo -el grupo femenino- por su tendencia a destacar uno de los personajes femeninos sobre los otros. Ante esta relación se dan diferentes opciones utilizadas por los autores (Becerra, 1997: p. 36):

1. Es una mujer común que no se diferencia del resto. En la obra de Tirso no sale ni en escena, para quitar el peso a esta figura, siendo así alguien inconcreto: la hija del Comendador.
2. Destaca como “hija del muerto”, quien se encarga de perseguir la venganza. Podemos ver esta opción en Mozart y los románticos.
3. Desaparece de escena, como en el caso Molière, viéndose compensada con otras figuras como la Elvira, la esposa del Comendador. Esta variante fue retomada por Mozart y los románticos, quienes, además, la fusionaron con la figura de Ana.

En este ejemplo queda demostrada la fertilidad intrínseca de los elementos que constituyen el mito del Don Juan. El simbolismo social y personal, el peso que caerá en estas figuras y sus relaciones, irá mutando a medida que lo hagan las mentalidades y las necesidades de expresión. Si estudiamos las diferentes obras seremos testigos de diferentes casos de desmitificación y remitificación, como los que se pueden apreciar con los cambios en el grupo femenino y su relación con otras variantes, siendo un importante caso el que se da en el Romanticismo. En esta época, los cambios sociales y de pensamiento harán, no solo que Don Juan cambie su forma de ser y actuar, sino que destacarán la figura femenina frente a la del muerto, que dejará de ser la piedra angular de la narración, a favor de la hija del muerto. Las obras que estudiaremos a continuación mostrarán ese tipo de cambio, así como otros relacionados intrínsecamente al cambio de mentalidad entre los siglos XVII y XVIII.

La clave para entender la pervivencia del Don Juan es su mutabilidad obligada como producto social, reiterándose como cada de una de las versiones -independientemente de la calidad literaria- aporta una nueva perspectiva del personaje, lo que lleva a su evolución y a la del mito. Podemos decir que mientras sigan existiendo nuevos modelos del mito, el Don Juan seguirá con nosotros y que aún no se ha dicho la última palabra.

4. *El burlador de Sevilla*

El burlador de Sevilla es una obra de innegable importancia para la creación y transmisión del mito del Don Juan, siendo de suma relevancia su traducción de figuras presentes en la sociedad de la época. En esta apartado, vamos a proceder a indagar en esta pieza, que constituye la obra fundacional que da pie al mito.

4. 1. Contexto cultural

Es innegable cómo el arte, en este caso la literatura, necesitan de un individuo creador y un contexto para su nacimiento, por este motivo pretendo exponer brevemente el contexto de esta obra, ya que *El burlador de Sevilla* es hija de su tiempo.

Durante el siglo XVII se dio una crisis en los valores religiosos, relacionada con los abusos de la Iglesia, pero especialmente fomentada por la tesis de Lutero, que divide a los pueblos cristianos. El luteranismo defiende la omnipotencia de Dios y la salvación de las almas por la misericordia y el amor divino, alejándose así de la justicia divina tradicional. La Contrarreforma por su parte defiende el libre albedrío, los siete sacramentos o la elección de las buenas obras, entre otras cosas. España será una firme representante del catolicismo y de las ideas promulgadas por la Contrarreforma, cerrándose ante las ideas extranjeras de los protestantes y defendiendo la pureza de doctrina.

Además, durante los siglos XVI y XVII en Europa, se ha producido tanto un aumento de la población y del comercio, como un notable número de descubrimientos técnicos y de expansión geográfica. Sin embargo, España pasa durante el siglo XVII una época de

retracción y crisis económica -se declaró en bancarrota durante el reinado de Felipe II-, en la que arrastra conflictos con otras hegemonías europeas como Francia. Comenzó el cambio del sistema feudal hacia el capitalismo y la concepción de un Estado Moderno, pero España seguía manteniendo ciertos modelos medievales. Así pues, la nobleza continuaba siendo beneficiaria de la protección de los reyes, obteniendo cargos y privilegios especiales como la impunidad ante ciertos delitos. La hipocresía en la clase rectora era común en la época, como podremos apreciar en la obra que vamos a estudiar.

El burlador de Sevilla tiene su origen en la tradición medieval con intereses religioso-morales -relacionados con las historias de libertinos castigados por la justicia divina-, pero obteniendo rasgos del individualismo paganista del Renacimiento para engarzarse en la literatura Barroca española. Toma elementos propios de su época como son la crisis de valores cristianos y pérdida de poder de la Iglesia católica o la corte como fuente de vicios y duda ante el poder del rey. Muestra, a su vez, valores de su tiempo como son el honor, una concepción propia amor, un papel de la mujer muy limitado, la llamada “justicia poética” y la angustia ante el tiempo y su fugacidad. *El Burlador de Sevilla* sirve de ejemplo moral condenatorio de situaciones propias de la sociedad de principios de XVII.

4. 2. Análisis de los personajes

Procederemos a continuación con el análisis de los personajes principales en esta obra, señalados como invariables del mito.

4. 2. 1. Don Juan

Don Juan Tenorio es el protagonista y el villano de esta pieza, un personaje con una complejidad notable y el germen de todas las versiones consiguientes como señala Carmen Becerra, quien afirma que sus rasgos más característicos -el rebelde social, el seductor, el hombre enfrentado con Dios y el encuentro con la muerte-, ya estaban presentes de alguna manera (Becerra, 1997: p. 90).

Don Juan Tenorio se presenta al espectador en la oscuridad, literal y metafóricamente, ya que está suplantando la identidad del Duque Octavio para cometer una burla a la Duquesa Isabela, negando además tener nombre cuando esta le descubre. Desde el comienzo observamos un gusto por el engaño, por la mentira, por ser un individuo sin identidad, voluble y egoísta. Así pues, no es un seductor propiamente dicho, sino que suplanta identidades, en el caso de las mujeres de alta alcurnia, o bien, estafa, a las plebeyas, prometiendo un matrimonio que sabe que no va a cumplir.

Dobry señala que “el verdadero Don Juan carece interés por cada mujer individualizada: lo que importa es el asalto y la huida y, en todo caso, la vanidosa cuantificación de sus aventuras, asentadas por su secretario.” (Dobry, 2017: p. 34.). Tenemos en esta cita las claves para comprender la primera faceta de este personaje en cuestión: la desvirtuación del amor, el placer por lo inmediato, el momento y lo efímero, así como la fama, soberbia y envidia, asentadas en su carácter de nobleza corrupta.

Don Juan es un “héroe” barroco que lucha contra lo fijo, lo tradicional, lo inmutable y contra la figura de la obediencia, siendo un coleccionista de instantes, de placer, imponiendo su deseo por lo fugaz allá donde pasa. Sus conquistas, su forma de trasgredir lo establecido, la pérdida de los límites entre el bien y el mal, quedan marcados por su deseo primitivo -casi animal- de posesión, soberbia y envidia. El futuro no tiene cabida en su mentalidad, como bien demuestra su *leitmotiv* a lo largo de la obra “tan largo me lo fiáis”, solo el momento. La muerte o el castigo son figuras lejanas, de otro tiempo, que enfrentará con rebeldía y facilidad, o eso parece creer. La insatisfacción en esta necesidad de control y goce, de destrucción, viene marcada dentro de un personaje que no se muestra a la autorreflexión, sin largos monólogos o soliloquios que expresen su preocupación: todo queda desfogado y remarcado en la magnitud de sus actos.

Así pues, muchas de las conquistas de Don Juan se ven originadas en la necesidad de gozar lo que es de otro, en suplantar o fingir ser otro ser, un tercer hombre, el prometido, para poder llenar esa insatisfacción. Dobry señala así que:

“Don Juan es a la vez la imposibilidad de sostener una identidad completa y la personificación más perdurable del carácter destructivo de la envidia. La envidia en cuanto mecanismo primario del deseo: no solo la fantasía – que él convierte en acto- de

arrebatarse al otro lo que le pertenece, sino, además de causar su destrucción, para impedir que otro vuelva a poseerlo” (Dobry, 2017: p. 33).

Por otro lado, es la fama que ha adquirido lo que le define y lo que le mueve, autocalificándose varias veces durante la obra, como cuando proclama “Sevilla a voces me llama El Burlador” (De Molina, 2017: p. 239). Es esta gallardía y temeridad que le hace tan conocido lo que le mueve a aceptar la invitación del Comendador: “porque se admire y espante Sevilla de mi valor” (De Molina, 2017: p. 289). Este “valor” al que se refiere, esta identidad adquirida, se la da su rebeldía ante cualquier conciencia o norma moral o social. No solo burla a las mujeres, como podrían hacer otros nobles de la época (aunque más enfocados a prostitutas como el Marques de la Mota), sino también a sus respectivas parejas, además de a los reyes -tanto al de Nápoles como al de Castilla-, como a lo sagrado y lo divino (el sacramento del matrimonio o el respeto a los muertos).

“Su rebeldía, a cuanto atañe a ese su deseo imperante alcanza las cimas más terribles de la soberbia.” (Saenz-Alonso, 1969: p. 72.)

Esta soberbia se cultiva en una sociedad, cuyo sistema nobiliario estaba corrompido por el nepotismo, siendo Don Juan un exponente de la joven aristocracia que hacía caso omiso a las reglas morales de la sociedad, con la protección de sus relaciones políticas y estatus social (De Molina, 2017: p. 136).

Por otro lado, la maestría del autor reside en utilizar esta crítica a la nobleza para crear un personaje con rasgos demoniacos, que se enfrenta a la fe cristiana y unifica el motivo del libertino con el de “la cena de los muertos”. Esta segunda faceta del Don Juan la podremos apreciar mejor en el apartado sobre el Comendador, pero en definitiva trata la atracción del ser humano por lo siniestro, por la muerte y lo sobrenatural. La irreligiosidad del personaje permite acercarnos a esta fuerza misteriosa que aterroriza y atrae al ser humano a partes iguales. La falta de temor divino lleva a Don Juan a enfrentarse con lo sagrado y lo siniestro, porque lo eterno le parece inexistente frente a su presente y su concupiscencia. El autor utiliza así este motivo tradicional para ilustrar la existencia de un más allá y la certeza del castigo divino ante el pecador.

4. 2. 2. El grupo femenino

Los personajes dentro de esta invariable son reveladores de la concepción del autor y la sociedad sobre la mujer y su función. Las figuras femeninas en esta comedia son principalmente cinco -la desconocida, la Duquesa Isabela, Tisbea, Ana de Ulloa y Arminta-, pero también hay referencias a prostitutas y a una tal Beatriz. Ilustran diferentes clases sociales, relaciones amorosas y reacciones en contrapunto con el espíritu rebelde, cínico y mezquino de Don Juan.

La primera mujer que aparece es la Duquesa Isabela, caracterizada por su belleza angelical, víctima de Don Juan, quien suplantó a su amado Octavio. Ella misma destapa la pérdida de su honor, al darse cuenta de que su amante no era quien pensaba y, por ende, se halla deshonorada y sin matrimonio. A pesar de saber que el Duque Octavio es inocente del agravio, le acusa para poder acceder al matrimonio y resarcirse de su falta. Tomando como verosímil el hecho de que no distinguiera a su amado de un desconocido, hay que mencionar cómo pensaba utilizar el acto sexual como una manera de sellar el pacto del matrimonio. De este modo, estaría “burlando” la estancia real con un acto innoble, totalmente prohibido según las creencias cristianas. Esta práctica era un problema común en la ficción y en la realidad barroca, ya que la mujer utilizaba su sexualidad para acceder al matrimonio y escapar del entorno familiar. Los preceptos religiosos no contemplaban la validez de las relaciones prematrimoniales y el acto sexual estaba limitado a la reproducción en el entorno del matrimonio. En una mujer la lujuria estaba considerado como un acto terrible ante los ojos de Dios. Sin embargo, a pesar de conseguir un marido ventajoso, podemos apreciar cómo la pérdida de su honra la sigue perturbando.

La segunda mujer en ser mencionada es la “desconocida”, una mujer que se sabe que ha sido víctima de Don Juan y el motivo de su destierro a Nápoles. Básicamente, su función es la de cimentar en la opinión del público que Don Juan es un burlador reincidente.

El tercer personaje es Tisbea, una hermosa pescadora, que nos deleita con un monólogo en contra del amor, en el que se jacta de su libertad y su “burla” a los hombres que la pretenden, como el bello Anfriso. Es el primer personaje representante del pueblo y se la representa como una mujer bella y fría. En este caso, Don Juan le promete matrimonio, -una

estrategia que no utiliza con las mujeres de más rango- y esta cambia sus convicciones, aceptando la propuesta de matrimonio y su correspondiente consumación, a pesar de ser consciente de la imposibilidad del matrimonio y la diferencia de clase. Tras descubrirse burlada entra en un estado de enajenación en el que proclama su angustia, con un bello simbolismo sobre el fuego y el agua. Considera que ha sido castigada por su comportamiento anterior, es decir, que se ha convertido en una burladora burlada.

Llegamos a Ana de Ulloa, figura femenina de especial importancia: es la hija del Muerto. Es el personaje femenino mejor caracterizado, a pesar de que su escasa presencia escénica. En primer lugar, es caracterizada como hermosa y bella, una mujer en la que “se extremó Naturaleza” (De Molina, 2017: p. 238) -descripción similar al de las otras mujeres-, pero además es el interés amoroso del Marqués de Mota, amigo de Don Juan. Era también la prometida de Don Juan, aunque ninguno lo sabía, pero pasa a serlo de Octavio, cuando Don Juan burla a Isabela. Su amor por el Marqués de Mota es recíproco y decide enviarle una misiva contundente.

En esta carta, observamos las intenciones de Ana de Ulloa de rebelarse ante el mandato paterno y real, así como, de unirse con su primo, el Marqués de Mota. Su situación y su criterio propio la hacen “burladora” de su padre, del rey, de su prometido y de las leyes religiosas imperantes. Por desgracia, Don Juan interfiere en su mensaje, sin importarle el afecto del Marqués de Mota y decide suplantar su identidad, consolidándose este modus operandi hacia las mujeres nobles. Sin embargo, Don Juan es descubierto antes de deshonrarla y Ana pide auxilio, a lo que responde su padre, quien será asesinado por Don Juan. A partir de aquí, Doña Ana desaparece de escena.

Se menciona también a una tal Beatriz, un objetivo para las burlas del Marqués de la Mota y Don Juan, que el primero cede al segundo sin darle importancia, mostrando su falta de empatía y moral, a pesar de pertenecer a la clase rectora.

El quinto personaje femenino de importancia es Arminta, una honrada aldeana y cristiana vieja que Don Juan conoce en su boda con Batricio. La boda ya había tenido lugar, pero Don Juan se auto-invita al banquete ocupando el sitio del novio. La mujer solo es descrita como bella en los cantos de su boda, pero está claro que el motor que mueve al burlador en este caso es la envidia. Arminta se resiste a las atenciones de Don Juan, como es lógico, pero su

esposo cede fácilmente ante las insinuaciones de este, que afirma haber tenido una aventura con ella. Así pues, Batricio es un “cornudo”, por lo que finalmente duda y rechaza a Arminta. También el padre de esta, Gaseno, se convence de las insinuaciones de Don Juan por la perspectiva de ascenso social y por ello entrega la mano de su hija a este noble desconocido. Observamos cómo se ataca a la debilidad moral de las clases bajas a través de estos personajes. Arminta intenta resistirse, pero ante el abandono moral de su entorno, decide ceder ante Don Juan y su promesa de matrimonio. En esta burla, Don Juan ha atacado con soberbia uno de los sacramentos más importantes y, por ende, ha cometido un acto de blasfemia ante Dios y las creencias cristianas.

El otro grupo femenino al que hace referencia es al de las prostitutas. Entre los versos 1212 y 1249, el Marqués de la Mota y Don Juan hablan de su situación de forma jocosa y despectiva, con comparaciones vulgares y referencias a animales. Los nobles eran asiduos en este tipo de negocios delictivos, contradiciendo hipócritamente las normas morales y religiosas de la época. Además, no solo mantenían relaciones prematrimoniales, sino que en muchas ocasiones intentaban timar a estas mujeres para obtener un servicio gratuito. Estas prostitutas representan el lado erótico de la mujer castigado y reprimido de cara a la sociedad, polo opuesto a la mujer pura y cristiana que se veneraba.

En definitiva, *El burlador de Sevilla* muestra un variado conjunto femenino, con mujeres de diferentes estamentos y personalidades, que nos dejan entrever la concepción de la época: la mujer tenía que ser hermosa y mantener su honor puro hasta el matrimonio, no gozaba de libertad de elección y estaba confinada en su hogar o matrimonio.

Todas las figuras parecen cometer una burla ante la sociedad: escogiendo a su marido, siendo soberbias o desobedeciendo a las figuras paternas. Es destacable el uso que hacen de su sexualidad, pues se usa como moneda de cambio para obtener un matrimonio. Así pues, Don Juan será el encargado de castigar a estas burladoras, víctimas de una sociedad misógina en la que sus elecciones son inmorales.

4. 2. 3. El comendador

El Comendador es el tercer elemento invariable en la esencia del mito original, y como tal, es fuente de una importante significación y proyección simbólica. El origen del concepto

de estatua animada lo podemos encontrar en la Antigüedad Griega con mitos como el de Pigmalión, pero también en la tradición popular latina, en relación con la ofensa a calaveras o esqueletos de los muertos (De Molina, 2017: p. 97). Así pues, es una idea que viene perfilándose desde la tradición cultural básica de la sociedad. Es destacable cómo al darle al espíritu forma de estatua de piedra, este adquiere unas características contrastadas con la representación propia de Don Juan, que, como héroe del movimiento, chocará esencialmente con este ser fijo, rígido, inamovible y eterno, dando lugar a una batalla entre el instante y la eternidad, entre la vida y la muerte, entre la culpa y el castigo, entre la salvación y la condenación

Nos encontramos con que no es solo un personaje más, sino una figura: la figura del Padre (De Molina, 2017: p. 129). Si bien es cierto que la figura paternal está representada por más personajes (el propio padre, Don Diego, su tío, Don Pedro, y por supuesto, los dos reyes, quienes actúan como padres de la sociedad y de sus vasallos) ninguno es capaz de castigar adecuadamente a Don Juan Tenorio. Así pues, al asesinar a Don Gonzalo de Ulloa -el Comendador- mata también la idea de padre pusilánime, dando lugar al padre de piedra, firme e inamovible, que procederá a hacer realidad la promesa incumplida de Don Juan de *dar la mano*, ya no a la mujer o doncella prometida o burlada, sino a la Parca (De Molina, 2017: p. 144). Así pues, el único padre, su suegro, que fue capaz de hacerle frente regresa para darle el castigo final, intercambiándose así los papeles de víctima y homicida.

Además, esta figura paternal hecha en piedra simboliza también a Dios y a la Iglesia, conectando así el poder político con el religioso. Rousset destaca cómo las tres visitas del Convidado de Piedra se dan en terreno sagrado -el camposanto y la iglesia- donde lo insólito puede ocurrir (Aceves Torres, 1987: p. 167). También es interesante cómo esta figura muestra otra dualidad, la que relaciona lo sagrado con lo siniestro. El Convidado de Piedra es un muerto viviente que ha venido a vengarse y arrastrar a Don Juan al infierno, lo que lo convierte en una figura oscura, en una terrible pesadilla. En términos psicoanalistas, representa la figura del orden y de la represión ante la desobediencia de las normas morales, enfrentándose al Don Juan y su deseo de trasgresión.

En este sentido, es interesante cómo la figura del Comendador se niega a la petición de Don Juan de confesión, dado que la sociedad española era profundamente religiosa. Ya había

sido avisado de las consecuencias de sus actos, especialmente por Catalinón, y, sin embargo, Don Juan siempre respondía “tan largo me lo fiáis”. Pero esto no impide que se lleve a cabo la justicia poética: una muerte en escena exige una muerte en escena. Don Juan invoca su propio destino al dar falsa mano de matrimonio a Arminta y rogar por un castigo divino a manos de un hombre muerto. Ian Watt señala:

“Tirso presenta (la estatua del comendador) sobre todo como agente del justo castigo divino (...) Ciertamente, la estatua se considera un agente de la divinidad: se siente autorizado a negar la súplica de confesión que hace Don Juan en el momento de la muerte, y asegura con severidad que el destino del joven es “justicia de Dios”. (Dobry, 2017: p. 150.)

A pesar de que la sociedad española era proclive a la idea de que el perdón y la misericordia de Dios podía salvar a un pecador si había arrepentimiento, en el caso de Don Juan no se permite la absolución como consecuencia del estado religioso tras la Contrarreforma, ya que como señala Bruce W. Wardropper se “impuso a los autores la conciencia de la necesidad de ser moralmente responsables de sus obras. La mayor parte de literatura que llamamos Barroca se adapta a este principio” (Becerra, 1997: p. 87).

4. 2. 4. Interpretación de las invariables

Tras haber realizado un análisis sobre las figuras más relevantes del mito del Don Juan, sus invariables, debemos reflexionar brevemente sobre los rasgos ideológicos que representan.

El burlador de Sevilla surge en una época en la que las creencias religiosas, el honor y la castidad era lo más importante para el hombre y la mujer respectivamente, conceptos contra los que atenta Don Juan. Además, Jean Starobinski afirma que “el mito de Don Juan se creó en un momento de la historia europea en el que el motivo de la inconstancia del corazón humano y de sus concupiscencias – sentir, saber, dominar- preocupaban mucho a los moralistas” (Dobry, 2017: p. 151). Por lo tanto, podemos afirmar que el objetivo de esta obra es el de hacer una crítica a la moralidad imperante, a través de unos personajes que ejemplifican las preocupaciones de la época. En esta línea de pensamiento, J. E. Varey afirma:

“La obra ataca con cierta dureza la condición moral de España, ejemplificada por una de sus ciudades más importantes, Sevilla, contrastando al mismo tiempo la vida de la ciudad con la de la aldea. La obra ataca también todas las clases sociales, incluyendo al rey y al labriego, aunque el blanco principal de su crítica sea la nobleza”. (De Molina, 2017: p. 108.)

Don Juan es una figura en la que recae el peso de la crítica a la nobleza, exagerando unos rasgos incipientes en la juventud aristocrática, siendo el Marqués de la Mota un *alter ego* menos radical. Don Juan adquiere unos rasgos casi demoniacos, representativos de su irreligiosidad, presentes en la vorágine de conquista que representan sus actos. A medida que avanza la obra, sus burlas se van agravando, llegando incluso a arremeter contra los sacramentos cristianos, algo inaceptable en la época. Por otro lado, Don Juan actúa como agente del caos allá por donde pasa, afectando especialmente a personajes con tendencia a la burla o la flaqueza moral. El Comendador será la excepción a estos rasgos y precisamente por ello se convertirá en el vengador del orden y la moral cristiana. Destaca la falta de religiosos en la obra que pudieran suplir este rol.

Por su parte, el grupo femenino ilustra la concepción de la mujer en el siglo XVII y los conflictos sociales relacionados con este género. Tisbea representa la doncella que se enorgullece de su castidad, pero también la inconstancia y la falta de voluntad ante el deseo; Arminta representa el paso del celibato al matrimonio; mientras que, Isabela y Ana representan la aventura amorosa pre-matrimonial, así como la libertad de elección femenina en el plano socio-afectivo (De Molina, 2017: p. 143). Todas ellas llevan a cabo acciones de moralidad cuestionable -en el siglo XVII- que ilustran los límites sociales de la acción femenina en una época en la que la concepción de la mujer oscilaba entre la esposa – santa y madre- y la prostituta.

El Comendador, como figura que une lo sagrado con lo siniestro, es el peso moral divino encarnado en la dura piedra de la Iglesia, que frente a la debilidad de los hombres debe realizar el castigo necesario para que se haga justicia. La advertencia contra la impunidad de los malvados queda así sellada.

Por lo tanto, observamos cómo el peso de la obra recae en la figura de Don Juan y en la del Comendador, siendo el grupo femenino un medio para la ejemplificación de la

inmoralidad del protagonista. Sin embargo, la unión de los tres elementos es el germen para el mito del Don Juan, que trasciende los límites significativos de su época para ir adquiriendo nuevas perspectivas sobre la sociedad.

5. *Don Juan Tenorio*

La segunda obra que vamos a estudiar es el drama romántico *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla. La elección de esta pieza se debe a su fama y a la importancia de los cambios que en ella se realizaron, especialmente, la salvación de Don Juan mediante el amor.

5. 1. Contexto cultural

Don Juan Tenorio es la variante más representada y reconocida en nuestro país del mito de Don Juan, superando incluso a la versión fundacional *-El burlador de Sevilla-*. A pesar de los doscientos años de diferencia que existen entre ambas obras, la de Zorrilla bebe directamente de la obra inaugural, ya que afirma que es una refundición entre *El burlador de Sevilla* y *Convidado de piedra* de Zamora¹ (Zorrilla, 2016: p. 27). Es común en el Romanticismo -y en la obra de Zorrilla- el uso de temas del Siglo de Oro y la ambientación en un pasado nacional idealizado, pero se dan ciertos cambios en la mentalidad y sociedad de la época que favorecen la creación de una nueva versión del mito.

Tras la obra de Mozart-Da Ponte - *Don Giovanni*- y la interpretación de Hoffman de la pieza y el mito se ha dado un proceso de desmitificación originado. La inconstancia del héroe, elemento principal en su construcción barroca, es eliminada obteniendo la supremacía lo permanente y lo eterno (Becerra, 1997: p. 41). Tras este cambio sustancial, muere el mito barroco para la creación del mito romántico. La mutación se da al incrementar la importancia de la figura femenina, Ana -o Elvira-, sobre el Muerto. En la obra de Mozart-Da Ponte, se crea la figura de Elvira, la esposa del Comendador, quien ama a Don Juan a pesar de la perversidad de sus actos. Por lo tanto, surge la posibilidad de que Don Juan también se

¹ Una de las pocas obras publicadas en España sobre el mito del Don Juan anterior a la Zorrilla. En ella se recoge por primera vez en España el catálogo de mujeres, además de la figura de Elvira y la idea de la posibilidad de salvación para el Don Juan.

enamore, adquiriendo memoria y proyectos del futuro, destruyéndose así su rol de héroe del presente puro.

En la interpretación de Hoffman de la ópera, se fusiona a Elvira con la figura de Ana, también presente en la obra de Mozart como el recuerdo constante de venganza. Así pues, Don Juan llega a enamorarse de Ana -un ideal no conseguido-, lo que provoca que los sentimientos y reflexiones tomen el control sobre la necesidad de actuación y acción característica del Don Juan original. Las tesis de Hoffman están además en sintonía con el resto de autores románticos que se propusieron la reelaboración de este mito, pues todos ellos tienden a empatizar con el personaje y a considerarlo un cómplice incomprendido que persigue los mismos valores de exaltación del yo, pero merece algún tipo de absolución (Becerra, 1997: p. 43). Un ejemplo de esta consideración, lo encontramos en la obra de Byron, que alejándose del mito original justifica a Don Juan con un pasado de educación sentimental y una seducción pasiva. Así pues, las obras del siglo XIX buscan la salvación del héroe mediante dos vías: un acercamiento o un alejamiento de la obra original. En el primer caso, aumentaría la presencia religiosa y la importancia de lo sagrado, mientras que, en el segundo, el mito se feminizaría y la mujer pasaría de ser un objeto de posesión masculina a obtener cierta independencia. Por supuesto, también hay obras en las que se da una convergencia de ambas tendencias, como es el caso de la obra de Zorrilla.

Por último, es importante destacar las facetas que adquiere el mito del Don Juan en la mayoría de versiones del Romanticismo: buscador ideal, rebelde, amador irresistible y Ana, la heroína rebelde (Becerra, 1997: pp. 136-137).

Los nuevos rasgos pueden no darse simultáneamente, pero si es común que coincidan en alguna medida. Dependiendo de cuál de ellos sea el dominante, la obra se encaminará hacia un tema u otro. Por ejemplo, si Don Juan es un rebelde la obra estará más orientada a la crítica social o a la parodia. A continuación, en el análisis de las invariables, podremos estudiar cuáles de estos rasgos se dan en nuestro protagonista y cómo es su nueva configuración como mito romántico.

5. 2. Análisis de los personajes

Al igual que en *El burlador de Sevilla*, estudiaremos la representación de las invariables, es decir, analizaremos a aquellos personajes en los que recae la fuerza del mito: el héroe, el grupo femenino y el muerto.

5. 2. 1. Don Juan

Don Juan Tenorio muestra en esta obra una evolución significativa, no presente en todas las piezas relacionadas con el mito en cuestión. En primer lugar, aparece rodeado de misterio y ocultando su identidad como un verdadero héroe romántico. Vamos averiguando que participó en una arriesgada e inmoral apuesta con otro noble calavera llamado Don Luis Mejía. El objetivo del reto era el de hacer el mayor daño posible en duelos y en seducciones amorosas, lo cual nos muestra la falta de empatía y de brújula moral de estos jóvenes. Los resultados desvelan que Don Juan Tenorio ha disputado treinta y dos duelos y ha burlado a setenta y dos mujeres, una masa de víctimas sobrecogedora. Además, al declarar cuánto tiempo dedica en cada burla -cinco días y una hora- su cruel retrato y el vértigo temporal en el que está sumido queda más claro

Este personaje se ha dibujado diabólicamente de un modo consciente por el autor. Así pues, las numerosas alusiones a la destreza, fuerza o valor de Don Juan por parte de la mayoría de los personajes están acompañadas de comparaciones de carácter diabólico y sobrenatural. Pérez de Ayala señala también cómo sus lances en el terreno amoroso también guardan relación con ese aspecto demoníaco de Don Juan Tenorio: “las mujeres se enamoran de él como por obra y gracia del Espíritu Santo, sólo que es por la obra y gracia del diablo” (Zorrilla, 2016: p. 47). Se le vincula así con el lado oscuro, lo peligroso, la sexualidad y lo prohibido.

De este modo, las intenciones de señalar a Don Juan Tenorio como un personaje romántico son claras a lo largo de toda la obra. En cualquier caso, el Don Juan de Zorrilla comete pecados contra los sacramentos o lo sagrado, llevando al extremo los delitos de los jóvenes nobles -como queda claro por su lista de víctimas-. Parece motivado por un acusado interés de crear caos, maldad o por la búsqueda de simple diversión pecaminosa y reacciona

con extremado ímpetu a las burlas y opiniones de los demás, siendo presa de su fama. Además, es el héroe de la acción y el momento en la primera parte de la obra, pero a medida que avanza la obra y evoluciona sí que apreciamos monólogos y soliloquios en los que el protagonista reflexiona sobre lo que siente o piensa, intentando racionalizar sus actos subjetivamente.

A su vez, es un personaje capaz de enamorarse y de sentir arrepentimiento, siendo su mayor flaqueza la falta de fe. El hecho de enamorarse de Doña Inés cambia su percepción sobre el mundo, le hace plantearse la cercanía de Dios y la posibilidad de cambio en él. Antes de esto, su comportamiento parece estar motivado por la creencia de que Dios está lejos y, por ende, su castigo también. Sin embargo, la idealización de Inés, para él ser de pureza inmaculada, le lleva poco a poco a la búsqueda del ideal y la redención. Él cree realmente que Dios ha mandado a Inés para ganar su favor, pero al perderla su fe volverá a resentirse y volverá a rechazar a Dios.

La evolución que la figura de doña Inés provoca en él no solo se refleja en sus intenciones de matrimonio o sus dudas hacia la divinidad, sino también en su salvación. Doña Inés ofrece a Dios su alma en favor de la de Don Juan, a pesar de que se le avisa de que es un amor de Satanás, pero gracias a esto se da la posibilidad de que ambos salven sus almas. En este punto, Don Juan se da cuenta de que la eternidad es real y consigue realizar la contrición perfecta. Don Juan repudia y se duele de sus actos y pide la misericordia de Dios, un acto personal favorecido por la intervención del amor, pero con una sinceridad conmovedora que no es fruto de su fin cercano. Algunos autores y críticos reniegan de este final y consideran que no se sostiene ante el catolicismo (Becerra, 1997: p. 160), pero lo cierto es que la solución dada en esta obra para el caso del Don Juan es sumamente popular.

Así pues, este Don Juan demoniaco es el primero capaz de salvarse por el amor de una mujer. De este modo queda consolidado el mito romántico conservador y muere el barroco. Don Juan se ha convertido en un hombre capaz de cambiar, capaz de sentir, un hombre de valor y carácter nacional, que parece necesitar únicamente el amor de una buena mujer para salvar su alma del infierno.

5. 2. 2. El grupo femenino

La segunda invariable está compuesta por las mujeres descritas en la lista y en el monólogo: Doña Ana de Pantoja, las criadas – Brígida y Lucía- y Doña Inés de Ulloa.

Don Juan alardea de haber seducido o burlado a setenta y dos mujeres en el último año a lo largo del territorio de Italia, especialmente en Roma y Nápoles. Estas féminas serán números en una lista, es decir, dejarán de ser consideradas seres humanos para ser el objetivo de un cruel juego. Lo poco que sabemos de estas mujeres es el tiempo que dedica Don Juan en ellas -visto en el apartado anterior- y la variedad de clases sociales a las que pertenecen. Así pues, la lista de Don Juan es un terrorífico recordatorio de las víctimas de sus innobles hazañas.

Doña Ana de Pantoja es un personaje inspirado en Ana de Ulloa, siendo la amada del contrincante o *alter ego* de Don Juan. Su honra se ve afectada por la necedad de su prometido, quien la arriesga ante su compinche. Si bien ella permanece segura y tranquila ante la idea de que alguien intente seducirla, Don Luis no confía en ella y acuerda con un criado pasar la noche en su casa para proteger su honra: “(...) mas yo fío en las mujeres mucho menos que en Don Juan” (Zorrilla, 2016: p. 112).

Doña Ana prefiere asegurar la tranquilidad de su amado y prometido antes que su honra. Sin embargo, es traicionada por su criada Lucía, quien, comprada por don Juan, le deja pasar a sus aposentos mientras don Luis está retenido por los hombres de aquel. No sabemos con certeza lo que ocurre entre doña Ana y don Juan, pero posteriormente, Don Luis le acusa de haber destruido la posibilidad de que ellos estén juntos y la honra de ella. De este modo, Doña Ana perderá a su amado y futuro marido dos veces, primero por la falta a su honor y después, por la muerte de este a manos de Don Juan. Al desconocer la actuación de Doña Ana ante Don Juan, esta no se configura como pecadora en sí misma, pero si como víctima de la flaqueza moral de los demás: la avaricia de Lucía o el orgullo de Don Luis.

La segunda figura que representa a las criadas, tampoco resulta ser un modelo de virtud. Brígida, la criada de Doña Inés, no solo se deja comprar por Don Juan, sino que le ayuda a seducir a su ama -una joven a la que considera inocente y pura- por un hombre que sabe que destruirá su honor y su vida. De este modo, miente conscientemente a favor de un hombre

licencioso, actúa como mensajera y le deja entrar en su habitación. Actos que incluso siendo a favor del prometido de Doña Inés, perjudicarían su honra y honor públicos. Falla completa e intencionalmente en su misión de proteger y cuidar a Doña Inés.

Llegamos al personaje femenino de mayor importancia, Inés de Ulloa, una joven de diecisiete años, criada desde pequeña en un convento, alejada de la sociedad, y destinada a un matrimonio de conveniencia. Es descrita por los personajes de su alrededor -su padre, Brígida o la Abadesa- como un ser sencillo, puro y vulnerable, asociado a animales dóciles como el cordero, la paloma, o la garza. Al estar educada en cautiverio, parece subyugada a la voluntad de otros, quienes la ven como una posesión valiosa, un objeto de inmaculada belleza. Don Juan ve en ella la gracia de Dios y su futuro, motivo por el que se enamora primero de oídas y luego en persona. Podríamos decir que doña Inés aun encarnando esa idealización cristiana anteriormente descrita, posee también los rasgos del amor carnal:

“Brevemente diríamos que doña Inés, producto de la imaginación, y no de la realidad, es teatralmente una entidad tan edulcorada y pornográfica como un póster de Andy Warhol”. (Ruiz Ramón, 1998: p. 46.)

Es afectada por la presencia del eros de forma paulatina, de tal manera que va cayendo cada vez más en las redes del amor y el erotismo: primero con las palabras envenenadas de Brígida, después con la carta de Don Juan y finalmente en la llamada escena del sofá.

La pasión en sus palabras nos recuerda al monólogo de Tisbea en *El Burlador de Sevilla*, mientras que su belleza angelical nos recuerda a Isabela y su relación con el Comendador a Ana de Ulloa. Doña Inés no es un personaje tan puro como parece a primera vista, sino que mezcla la abnegación casi distante de la esposa, con la sexualidad pasional. Doña Inés no se enamora ni se entrega por la propuesta de matrimonio, sino por un amor mezcla de idealización y de pasión. Este sentimiento será capaz de superar las barreras de la muerte y su procedencia maléfica, para convertirse en un sacrificio puro que significará la redención de Don Juan. Recordemos que, aunque es su voluntad arrepentirse, esto no sería posible sin la intercesión – de inspiración mariana- de doña Inés.

La configuración de este personaje supone el gran éxito de Zorrilla: al subordinar al protagonista y al padre ante esta figura femenina se da el cambio sustancial en el mito que

permite la salvación del pecador. Esta representación de la misericordia de Dios y de los valores cristianos, este final edulcorado será la clave de su éxito.

Observamos en la creación del grupo femenino las consideraciones de la época sobre la mujer y su función en la sociedad. En primer lugar, no son seres de fiar, ya que o ceden a las “seducciones” de los hombres -a lo carnal- o bien venden su integridad por dinero y beneficios varios. Así pues, la mujer es un ser susceptible de caer en el pecado y perder su honra y la de su familia. Doña Inés es la mujer más apreciada precisamente por su falta de voluntad, por su pureza e ingenuidad obtenida de su crecimiento en cautividad. Si bien Zorrilla no pretende tratar los problemas de su época, podemos apreciar cómo el papel de la mujer no ha cambiado tanto y se prefiere a una mujer ideal, una santa virginal pseudo-erotizada, que representaba los valores femeninos de sumisión. Una mujer, además, en la que recae el peso de salvar a un pecador indecente -Don Juan- con su sacrificio y su amor incondicional. De esta forma, Zorrilla resuelve el debate entre el romanticismo liberal y conservador ante la corrupción moral de los libertinos con una solución cristiana y moral.

5. 2. 3. El comendador

La tercera invariable se da en el *Don Juan Tenorio* con un simbolismo romántico y ajustado al mapa de proyección simbólica del autor. El Comendador en esta obra representa el código de honor tradicional, similar a los valores de rectitud presentes en el Siglo de Oro. Sin embargo, a pesar de ser aparentemente el “bueno”, vamos descubriendo rasgos y acciones que van alejando esa concepción del espectador. En primer lugar, al anular el compromiso de su hija con Don Juan, lanza una serie de amenazas de las que se retracta alegando senectud, cuando Don Juan responde con la misma agresividad. Además, amenaza con matar a su hija antes de dejar que sea la esposa o la amante del protagonista, mostrando un extremo sentido del honor y falta de afecto hacia su hija, que se convierte en una posesión del padre.

También observamos que cuando se dispone a atacar a Don Juan en la quinta de este, trae a sus hombres, es decir, plantea una lucha desigual. El comendador de Ulloa se va retratando como un ser inflexible, recto e intransigente que, bajo una aparente moralidad, pecará de soberbia, orgullo y odio espiritual. Don Juan llega a arrodillarse ante él, suplicándole por su bondad y la mano de su hija, poniendo en sus manos la responsabilidad

de la salvación de su alma, pero Don Gonzalo, orgulloso, se niega impasible: “¿Tú su esposo? Primero la mataré” (Zorrilla, 2016: p. 170)

En la segunda parte, vemos cómo adquiere forma de estatua, pero con habilidades de un espíritu, manteniendo así su relación con lo siniestro, con el más allá y con el resurgir de los muertos. Es de suma importancia señalar que su destino es el de ir al infierno por sus pecados, por lo que cuando va tras Don Juan en busca de su condenación eterna, negándose a que pida perdón, actúa más bien como portavoz del Diablo, en lugar de como portavoz Dios, representado en la intervención misericordiosa de Doña Inés.

Además, es interesante señalar cómo la mala relación que mantiene el autor con su padre pudo haber influido en esta concepción del Comendador, figura paternal tradicional, ya que este era un hombre rígido y estricto, que no había perdonado que escapara del ambiente familiar para ser un escritor bohemio y romántico. En cualquier caso, hay una crítica a la figura de la autoridad intransigente que se considera moralmente justa, pero que peca de soberbia y de falta de caridad cristiana.

5. 4. 4. Interpretación de las invariables

El análisis de *Don Juan Tenorio* sobre sus invariables nos demuestra los cambios en las concepciones principales entre los siglos XVII y XIX. Podemos apreciar cómo las intenciones del autor no son las de hacer una crítica social, sino las de rescatar un mito del Siglo de Oro para transformarlo en una leyenda propia del Romanticismo.

El protagonista se nos presenta como un ser que encarna los valores románticos de exaltación del “yo”, de aventura y de atractivo demoniaco. Es una figura creada para obtener el favor del público, para redimir o suavizar, ya no al noble del siglo XVI, sino a los jóvenes rebeldes o románticos del siglo XIX. Sin embargo, sigue manteniendo rasgos negativos como la temeridad, la chulería o un sentido del honor retorcido.

Sus intenciones son claras: quiere ejemplificar el cristianismo a través de su técnica romántica de tipo conservadora. Contrapone así a un protagonista que evoluciona a través del amor femenino con la rigidez del Comendador (rectitud fingida de los falsos cristianos). Doña Inés interviene recordándonos a la Virgen María y unificando dos conceptos

antagónicos de pureza y erotismo. Zorrilla crea así un nuevo mito, ya que como afirma Rousset: “Baste pues, el menor cambio en el desenlace para que el conjunto se modifique” (Aceves Torres, 1987: p. 168).

Don Juan Tenorio se convertirá en la versión favorita del público español durante generaciones, dominadas por el conservadurismo y el gusto por un final optimista. La concepción del amor de Zorrilla quedará fijada en la sociedad, siendo un motivo común tanto en las obras posteriores referentes al mito del Don Juan, como en la actualidad.

6. Conclusiones

En el presente trabajo he escogido el mito del Don Juan por su gran relevancia en el mundo literario -y musical- para indagar en la interesante capacidad de los mitos de transmitir las concepciones sociales y personales mutables a lo largo del tiempo. Así pues, en primer lugar, hemos expuesto las teorías más sobresalientes sobre el mito, tradicional y moderno, incluyendo a autores como Mircea Eliade, Levi-Strauss, Rousset, Freud, Jung o Ian Watt, entre otros. A continuación, hemos confirmado la inclusión del mito del Don Juan en esta categoría, y hemos establecido las invariables en las que se sustenta este mito -el héroe, el grupo femenino y el muerto- que serán la clave para su adaptabilidad.

En la siguiente parte, hemos estudiado estas invariables en la obra atribuida a Tirso, *El burlador de Sevilla*, por su importancia como mito fundacional. El peso de la obra recae en el héroe y en el muerto, siendo el grupo femenino un modo de sustentar el carácter de Don Juan como pecador. El objetivo principal en esta obra es la crítica moral y social a una clase -la nobleza- castigada por el peso de unas creencias religiosas y morales -el catolicismo- que necesitaban reforzarse en una sociedad afectada notablemente por la Contrarreforma. Podemos observar críticas secundarias a otras clases, a las mujeres y a la sociedad general, obteniendo un retrato de la sociedad propia del siglo XVII y sus preocupaciones sustanciales.

Continuamos nuestro estudio acercándonos a las transformaciones que se dan en el mito como reflejo de las necesidades sociales y personales cambiantes propias del Romanticismo. Haremos referencia a las aportaciones de autores como Da Ponte, Molière, Byron y Hoffman quienes muestran la metamorfosis de la mentalidad barroca hacia la romántica, que creará un

cambio sustancial en el mito. El grupo femenino cobrará importancia frente al muerto, lo que afectará también a la concepción del héroe.

Así pues, hemos estudiado el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla para ilustrar los posibles cambios ideológicos de la sociedad española. En esta versión podemos observar como Zorrilla intenta equilibrar el romanticismo liberal con el conservador, dando una solución moral y religiosa a los problemas de rebeldía y libertinaje reflejados en el Don Juan. Sus propias creencias personales afectan también a su concepción del grupo femenino -en el que destaca doña Inés- y el muerto. La honra perderá importancia frente al amor y el castigo lo hará frente a la misericordia, pero reflejará unos valores conservadores que se mantendrán a lo largo de la historia de España como demuestra el éxito de esta obra.

7. Bibliografía:

- Aceves Torres, Bertha (1987), “Una interpretación estructuralista de la Leyenda del Don Juan.”, *Acta poética*, Vol. 7, Núm. 1-2 (163-174). Accesible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5255296> (18-02-2018)
- Becerra Suárez, Carmen (1997), *Mito y literatura (Estudio comparado de Don Juan)*. Vigo, España: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo
- Cornejo, Augusta (2011), “De la pasión al amor: la salvación o condena en *Don Juan Tenorio*.” *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Vol. 47. Accesible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero47/donjuan.html> (18-02-2018)
- De Molina, Tirso (2017), *El burlador de Sevilla*. Madrid, España: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya S.A.)
- Díez Astete, Alvaro (1983), “¿Qué es el mito?”, *Anthropologica*, Vol. 1, Núm 5-17 (5-15). Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5041898> (18-02-2018)
- Dobry, Edgardo (2017), *Historia universal de Don Juan: creación y vigencia de un mito moderno*, Barcelona, España: Arpa y Alfil Editores, S. L.
- Dolfi, Laura (1999), “El burlador burlado. Don Juan en el teatro de Tirso de Molina.”, en Arellano, I. / Oteiza, B. (eds.), *Varia lección de Tirso de Molina (Actas del VIII Seminario del Centro para la Edición de Clásicos Españoles)*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, (31-64). Accesible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-burlador-burlado-don-juan-en-el-teatro-de-tirso-de-molina-0/> (18-02-2018)
- García Castañeda, Salvador (s.f.), “Biografía de José Zorrilla.”, España: *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. Accesible en: http://www.cervantesvirtual.com/portales/jose_zorrilla/biografia/ (18-02-2018)
- Morilla Palacios, Ana (2009), “El universo femenino en *El burlador de Sevilla* y en *Don Juan Tenorio*.”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Vol. 43. Accesible en: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero43/mudjuan.html> (18-02-2018)

- Rodríguez Cacho, Lina (2009), *Manual de Historia de la Literatura española I: Siglos XIII al XVII*, Madrid, España: Editorial Castalia
- Rodríguez Cacho, Lina (2009), *Manual de Historia de la Literatura española II: Siglos XVIII al XX*, Madrid, España: Editorial Castalia
- Ruiz Ramón, Francisco (1998), “Del don Juan fundador al don Juan romántico o de doña Ana a doña Inés.” En Pardo Molina, I. & Serrano Agulló, A. (Coordinación) *Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*. Jornada llevada a cabo en Almería. Accesible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2767825> (18-02-2018)
- Saenz-Alonso, Mercedes (1969), *Don Juan y el donjuanismo*, Madrid, España: Ediciones Guadarrama, S.A.
- Zorrilla, José (2016), *Don Juan Tenorio*. (34ª. ed.) Madrid, España: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya S.A.)